

FATUM, PARKI, SALOME  
KOBIECOŚĆ FATALNA W „DRAMATACH STATYCZNYCH”  
FERNANDA PESSOA *SALOMÉ* I *O MARINHEIRO*



EWA ŁUKASZYK

Nazwisko Fernanda Pessoa jest na ogół natychmiast kojarzone z poezją liryczną. A jednak to nie dzięki swemu nowatorstwu w obrębie liryki zawdzięcza Pessoa swe miejsce w pejzażu europejskiej literatury XX-wiecznej. Paradoksalnie, najbardziej błyskotliwą stroną jego twórczości jest refleksja na temat poezji dramatycznej.

Refleksja nad dramatem stała się punktem wyjścia dla genezy osławionych Pessoańskich *heteronimów*. Jest to problem, który długo zaprzętał uwagę specjalistów i doczekał się wielu, czasem dość fantastycznych interpretacji. Jednakże Pessoa w swej korespondencji pozostawił komentarze wyjaśniające genezę heteronimów. Zacytuję tu wiele mówiący fragment listu do João Gaspara Simõesa z 11 grudnia 1931:

*Główną cechą mojej osobowości jako artysty jest to, że jestem poetą dramatycznym; we wszystkim, co piszę, objawiam stale*

---

egzaltację wewnętrzną poety i bezosobowość dramaturga. Inny lot – to wszystko. Jeśli więc krytyk zrozumie, że jestem całkowicie poetą dramaturgiem, będzie miał klucz do mojej osobowości. (...) Będzie więc wiedział, że jako poeta dramatyczny jestem zdolny odczuwać, odrywając się od samego siebie; że jako dramaturg przemieniam automatycznie to, co czuję, na coś, co jest obce mojemu odczuciu, tworząc emocjonalnie osobę nie istniejącą, ale obdarzoną prawdziwymi uczuciami i dlatego czującą emocje, których ja w moim czystym ja nie odczuwałem<sup>1</sup>.

Owe postaci fikcyjnych poetów, którym Pessoa przypisywał własne utwory, są zatem swoistymi *dramatis personae*, którymi autor rozgrywa swe „dramaty w ludziach” (*dramas em gente*).

Na krótko przed śmiercią, w liście do innego ze swych stałych korespondentów, Adolfa Casaisa Monteiro, z 20 stycznia 1935, Pessoa podkreślał raz jeszcze:

*Jestem zasadniczo – pod niechęcią przywdzianymi maskami poety, myśliciela i czegoś tam jeszcze – dramaturgiem<sup>2</sup>.*

Choć Pessoa za życia żadnej ze sztuk nie wystawił, a nawet, jeśli można się tu oprzeć na przypuszczeniu wynikającym z braku jakichkolwiek wskazówek scenicznych w samym tekście i poza nim, nie planował dla swych sztuk teatralnego żywota, *O Marinheiro* należy do nielicznych tekstów, które Pessoa osobiście wydał drukiem. Dramat ten, napisany w październiku roku 1913, ukazał się w pierwszym numerze *Orpheu*, wiosną 1915. Jako podtytuł pojawia się oryginalne określenie gatunkowe: „dramat statyczny” (*drama estático*).

<sup>1</sup> Cyt. za Janiną Z. Klave, *Historia literatury portugalskiej*, Ossolineum, Wrocław 1985, s. 288.

<sup>2</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena, 2<sup>a</sup> ed., Editorial Inquérito, Lisboa [bd], s. 181 (przekład mój, E. Ł.).

Znaczna część spuścizny dramatycznej portugalskiego poety pozostała jednak w słynnej skrzyni zawierającej jego rękopisy. Dopiero w połowie lat osiemdziesiątych Maria Teresa Rita Lopes odkryła ją i po raz pierwszy opublikowała jako aneks do swej rozprawy pod tytułem *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Tam właśnie po raz pierwszy ukazują się drukiem istniejące fragmenty i wersje nieukończonej sztuki *Salomé*. Dramat ten jest najprawdopodobniej tylko o kilka miesięcy późniejszy od *O Marinheiro*<sup>3</sup>.

Pisaniu „dramatów statycznych” towarzyszyła pogłębiona refleksja autorska. Pessoa twierdzi, że esencją teatru jest sam akt tworzenia postaci, obdarzanych przez dramaturga autonomicznym życiem, swoistym życiem „głębokim” (*vida profunda*). Zatem właściwym motorem teatru nie była dla Fernanda Pessoa akcja, lecz „objawienie dusz” (*revelação das almas*) za pośrednictwem replik i aranżowanych przez dramaturga sytuacji. Pessoa pragnął tworzyć nie dramaty „w aktach” (*dramas em actos*), lecz dramaty „w duszach” (*dramas em almas*). W Pessoańskich „dramatach statycznych” dusze te jakby pączkują: śnią, a z ich snów rodzą się nowe postaci, śniące nową rzeczywistość. W ten sposób trzy siostry wyśnią marynarza zamieszkującego samotną wyspę, zaś Salome – Jana Chrzciciela.

Pessoa pozostawał przez wiele lat wierny tej koncepcji. W roku 1929 pisze, że poszczególne heteronimy są same w sobie rodzajami dramatów, zaś wszystkie razem tworzą

---

<sup>3</sup> Opieramy się na tekście dramatu *Salomé* zamieszczonym w: Maria Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, Paris 1985, s. 515-521; cytowany tekst *O Marinheiro*: Fernando Pessoa, *Obra Poética / Poemas Dramáticos*, Ática, Lisboa [bd], s. 441-451. Ze względu na skromne rozmiary obu tekstów rezygnujemy z podawania numeru strony przy każdym z cytowanych przez nas fragmentów. Przekład tych cytatów pochodzi od autorki.

inny, nadrzędny dramat: dramat nie w aktach, lecz w ludziach (*drama em gente em vez de em actos*).

Maria Teresa Rita Lopes wiąże Pessoańskie „dramaty statyczne” z teatrem symbolistów. Nie jest naszym celem dyskusowanie tutaj nad tą tezą. Przypomnijmy tylko, że w istocie chodzi tu o dramaty odbiegające od tradycyjnych wzorców. Wedle wyrażenia ukutego przez samego autora, są one statyczne: akcja zredukowana jest do minimum, a jedynymi działaniami postaci są słowa. Są one jednak obdarzone mocą sprawczą, stając się w ten sposób motorem zdarzeń, modyfikując wewnątrztekstową rzeczywistość.

*Salomé* i *O Marinheiro* realizują pospołu te właśnie cechy. Łączy je jednak przede wszystkim odwołanie do pewnego wspólnego wzorca mitycznego, łączy je wspólna *historia głęboka*. W obydwu utworach pojawia się *kobiecość fatalna*.

Czas najwyższy zauważyć, że francuski termin *femme fatale*, którego użycie stało się czymś tak powszechnym nawet w języku potocznym, niesie ze sobą zazwyczaj zawężone czy wypaczone pojmowanie kobiecości fatalnej. Otóż przyjmuje się, że oznacza on postać kobiecą *przynoszącą nieszczęście* męskiemu bohaterowi. Jej domeną jest przy tym najczęściej sfera wybujałego erotyzmu, gdzie za jej sprawą spotykają się Eros i Thanatos.

*Femme fatale* w szerszym znaczeniu jest jednak przede wszystkim ucieleśnionym w żeńskiej istocie nośnikiem bezosobowego Fatum, niepoznawalnego, mrocznego Przeznaczenia, któremu, przynajmniej według Ajschylosa, nawet bogowie podlegają. Jest to figura, która nie tyle zsyła czy wywołuje nieszczęścia, ile wnosi ze sobą do świata niepokojący pierwiastek pozarozumowy.

Kobiecymi postaciami fatalnymi są więc greckie Moiry czy też rzymskie Parki – lub Fata, córki Nyks – mityczne prządki Kloto, Lachesis i Atropos, od których zależy nić ludzkiego żywota. Pierwsza z nich przędzie, druga mierzy, trzecia zaś przecina ową nić witalną. Kobieta fatalna jest także,

jak zobaczymy, Salome, przynajmniej w obrębie Pessoańskiej interpretacji tej enigmatycznej postaci biblijnej.

W obu „dramatach statycznych” występuje triada postaci żeńskich – „śnią” one nową postać, którą jest w pierwszym przypadku Jan Chrzciciel, zaś w drugim marynarz rzucony na bezludną wyspę. Ta wyśniona postać męska staje się z kolei nowym śniącym. Marynarz śni o pewnym kraju, o nowej ojczyźnie, fikcyjnej przestrzeni paralelnej wobec rzeczywistości. Jan Chrzciciel śni o nowym Bogu.

Czy trzy siostry czuwające przy zwłokach, których rozmowy są materia wypełniającą *O Marinheiro*, są córami Nocy, Parkami? W tekście pojawiają się tylko nieliczne, wątle sugestie wskazujące na przedzenie jako czynność właściwą trzem kobietom. Nie przędą one w dosłownym znaczeniu, lecz rozmyślają, przędą myśli, jak to się wyraża archaicznym portugalskim związkiem wyrazowym *filhar pensamentos*. Snują sny.

Pessoańskie Parki jawią się jako istoty bytujące poza czasem, w całkowitym bezruchu, jakby zawieszony w próżni całkowitej niewiedzy. Na próżno usiłują wyśnić same siebie i własną przeszłość, *contar o que fomos*. Wiedzą jedynie, że żadna przeszłość nie była im dana, pojmują własną kondycję istot zawieszonych poza czasem i poza zdarzeniami. Pytają retorycznie: *Czyż byliśmy czymkolwiek? (Fomos nós alguma coisa?)*. Do pustej retoryki należy także pytanie o pierwszą przyczynę zjawisk: *Ale czyż wiemy, moje siostry, dlaczego zdarza się cokolwiek? (Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?)*.

Trzy siostry stoją więc poza wszelką przyczynowością. Chcą śnić, choć nie wiedzą o czym, śnią więc na oślep, poza wszelkimi prawidłami. Są ucieleśnieniem irracjonalnego Fatum, ślepych sił, którym obce jest pytanie: *dlaczego?*

Marynarz, ledwie wyśniony, sam zaczyna śnić o ojczyźnie, *której nigdy by nie miał (sonhar uma pátria que nunca tivesse tido)*. Dzień po dniu konstruuje swoją fikcję, *co dzień umurowuje nowy kamień senny w ten niemożliwy gmach*

(*Todos os dias punha uma pedra de sonho neste edificio impossível*). Marynarz przejmuje rolę Demiurga czy też Boga–stworcy. Tekst zbliża się tu do modelu Genesis. Na początku marynarz stwarza pejzaże, potem miasta, a wreszcie ich mieszkańców. Ostatnim etapem kreacji jest jednak dla niego wysnienie własnej przeszłości, co odcina go ostatecznie od rzeczywistości, w której korzeniłaby się pamięć o dawnym okręcie, morskiej katastrofie czy okolicznościach przybycia na wyspę.

Co ciekawego znajdujemy w Pessoańskich „dramatach statycznych”, co mogłoby okazać się istotne w rozważaniach nad strategiami intertekstualności i schematami wyobraźni? Otóż u Fernanda Pessoa zachodzi coś, co nazwałabym kontaminacją dwóch wzorców, pochodzących z różnych, choć stosunkowo bliskich sobie tradycji: Biblii i mitologii grecko-rzymskiej. Schemat trójcy przątek zostaje niejako zaadaptowany do historii Salome, która ukazuje się teraz w towarzystwie dwóch Nianiek (*Aias*). Wydaje się przy tym, że Pessoa świadomie unika gry intertekstualnej, która wykraczałaby poza tę parę odniesień: mitologia – Biblia, choć zamysł jego bardzo by się do tego nadawał. Jak wiadomo, motyw równoważności ontologicznej życia i snu, Calderońskie *la vida es sueño*, tkwi głęboko w iberyjskiej tradycji literackiej. Także figura Salome jest jednym z wielkich tematów końca wieku, zarówno w literaturze portugalskiej, jak i angielskiej, która była przecież Fernandowi Pessoa bardzo bliska. Niemal współcześnie w stosunku do genezy „dramatów statycznych” powstały *Salomé* Eugénia de Castro, *Mária de Sá-Carneiro* i innych poetów z kręgu *Orpheu*.

Salome Pessoańska różni się od realizacji znanych z twórczości innych autorów, jako że niewiele ma wspólnego z malowniczością orientalną czy też ze zmysłowością i erotyką swych bliźniaczych siostr. I właśnie dzięki temu zbliża się pod pewnymi względami do nieskażonej tradycji biblijnej.

W greckim oryginale św. Marka (6, 22-28) mowa bowiem o dziewczynce czy dziewczęciu. Ewangelista posługuje się słowem *korasion*, zdrobieniem od *kore*, dziewczyna. Pessoa akcentuje dziecięcą nieświadomość swej Salome. Otóż, tak jak małe dziecko, jest ona istotą niejako wolną od powiązania ze światem spraw ludzkich. Nie dąży ona do niczego i niczego konkretnego nie pragnie. Nie posiada nawet wiedzy o własnej tożsamości. Pisze o tym René Girard w swej słynnej rozprawie *Le bouc émissaire*, gdzie poddaje krytyce główne momenty historii biblijnej. Akcentuje on tę podstawową informację, jaką jest wskazanie na młody wiek Salome. Jak trafnie zauważa Girard,

*elle n'a pas de désir à formuler. L'offre d'Herode déclenche quelque chose d'étrange. Ou plutôt l'étrange est qu'elle ne déclenche rien. Au lieu d'énumérer les choses précieuses ou folles que les jeunes êtres sont censés désirer, Salomé reste silencieuse (...) et va demander à sa mère ce qu'il convient de désirer<sup>1</sup>.*

Pessoa wyzyskuje więc zasadniczy element historii biblijnej, niewiedzę, nieświadomość, dziecięcą niewinność Salome, która odgrywa rolę instrumentu w rozgrywce dorosłych. Dramat rozpoczyna się od monologu, w którym Salome niejako przedstawia sama siebie w swej nieokreśloności, w swej niepewności co do własnej istoty. Akcentuje swe powątpiewanie co do własnej tożsamości, brak powiązania z otaczającym ją światem, swą kłopotliwą, nieporównywalną z niczym wyjątkowość: *Mówią, że jestem cudem, ale ja nie wiem, kim jestem (Dizem que sou a maravilha, mas eu não sei quem sou)*. Uskarża się na brak punktów odniesienia, wokół których mogłaby zbudować własną osobowość: *Moje życie jest równiną, za którą leży inna równina (A minha vida é uma planície a que se segue outra planície)*.

<sup>1</sup> René Girard, *Le Bouc émissaire*, Editions Grasset & Fasquelle, Paris 1982, s. 195.

Niemniej jednak Pessoa oddala się wyraźnie od wzorca ewangelicznego. Dokonuje przebudowy biblijnej historii, zachowując jej elementy. Zmienia jednak ich porządek, obdarzając je nowym sensem. Dochodzi do odwrócenia hierarchii postaci: święty jest produktem snu Salome, zostaje przez nią stworzony, uformowany. Śniąc, Salome przekształca rzeczywistość, czyniąc z głowy bandyty głowę świętego. Salome nie przyczynia się do śmierci Jana Chrzciciela, jak w tekście ewangelicznym, lecz tworzy Jana z odciętej już uprzednio głowy mordercy, którą siepacze niosą do pałacu Tetrarchy. Każe ją sobie podać na złotym półmisku. Jej słowo posiada moc sprawczą, moc zmienienia prawdy. Pyta: *Czyja to głowa? (De quem é essa cabeça?)* i odpowiadają jej: *To głowa bandyty, który mordował po wsiach (De um bandido que matava nas aldeias)*. Wszechwładna wola Salome przemienia jednak złoczyńcę w świętego: *Nie chcę, by była głową bandyty, który mordował po wsiach. Chcę, by należała do świętego, który tworzyłby bogów (Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que criasse deuses)*. Rysy twarzy Jana ulegają przekształceniu, szpetota staje się uduchowionym pięknem. Kiedy na scenie pojawia się Tetrarcha, głowa bandyty jest już nieodwołalnie głową świętego. Herod jest przekonany, że to on sam kazał zabić proroka. Ze zdumieniem pyta, dlaczego Salome poprosiła o tę głowę, ona zaś gubi się w gąszczu rzeczywistości, które powołała do istnienia. Pyta: *Tetrarcho, czyja to głowa?* Herod przygląda się jej i odnajduje uduchowione piękno, które Salome tchnęła w makabryczny obiekt.

Salome jest postacią niepokojącą, bowiem stoi poza wszelką racjonalnością. Nie ma sensu pytać: dlaczego? Salome dyktuje los poprzez kaprys. Nie wie, o czym śnić. Jedynym warunkiem onirycznej kreacji jest piękno. By sen stał się rzeczywistością, musi być dobrze wyśniony. Zmyślona historia zyska wówczas rangę bytu.



*Jeśli ją dobrze wyśnimy, i będzie piękna, i dlatego właśnie dobrze będziemy ją śniły, stanie się czymś więcej niż sen: w jakimś miejscu, w jakimś czasie, posiadzie byt, bowiem rzeczy, które się zdarzają są tylko takie, jakie zostaną później opowiedziane. (Se a sonharmos bem, e for bela, e por isso a sonharmos bem, será mais que um sonho: nalgum lugar, nalgum momento, ela terá ser, porque as coisas que acontecem não são senão como são narradas depois).*

Otóż historia Salome opowiedziana tak, jak to uczynił Pessoa, staje się metaforą uniwersalnej historii artysty – niepodległego głosu, przez który przemawia Fatum, stojące ponad czasem i ponad wola bogów. Sam Jan jest w sztuce śniącym niższego rzędu, śniącym we śnie Salome. Sen Jana powołuje do życia kolejne sny – jest on stwórcą Bogów (*criador dos Deuses*). Wydaje się, że odnajdujemy tu pogańską wizję Fatum, któremu nawet bogowie podlegają...

Taniec Salome to u Fernanda Pessoa *explicit*, a nie *implicit* ciągu wydarzeń. Salome krąży wokół ściętej głowy Jana Chrzyciciela. Jej taniec jest tańcem żałobnym, pogrzebem rzeczy, które umarły wraz z życiem świętego (*funeral das coisas que morreram com a tua vida*), tańcem w księżycowej poświacie (*um bailado ao luar*). Chodzi o swoiste zamknięcie kręgu, dookreślenie tautologicznego, cyklicznego sensu: *Zatańczę, by powiedzieć wszystko (Vou fazer um bailado (...) para dizer tudo)*.

Biblijne elementy zostają uszeregowane w nowy sposób. Zyskują nowy sens. Lecz jaki to jest sens? Tym tajemniczym, niewysłowionym znaczeniem jest furkot mitycznego wrzeciona. W *O Marinheiro* jest on skrzypieniem koła wozu, który w końcowym momencie sztuki toczy się gdzieś w dali wiejską drogą. To nic innego niż mityczne wirowanie koła karmicznego, wprawiające w ruch wielorakość przejawów uludy.

Bibliografia dotycząca „dramatów statycznych”  
Fernanda Pessoa

- Andrade, Maria Ivone de Ornellas de, *Sete Reflexões sobre O Marinheiro*, Lisboa, Centro de História da Cultura da Universidade Nova, 1986.
- Guerra, Maria Luísa, „Pesquisa existencial do drama estático *O Marinheiro*”, w: *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Editora, 1979, s. 547-556.
- Lopes, Maria Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1985.
- Lourenço, Eduardo, „Pessoa: une théâtralité sans théâtre”, w: *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIII, 1987, s. 753-758.
- Marinho, Maria de Fátima, „*O Marinheiro* e o Teatro do Absurdo”, w: *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, op. cit., s. 493-506.
- „A Viagem no drama estático”, w: *Persona*, n° 9, Out. 1983, s. 28-31.
- Sternberg, Ricardo da Silveira Lobo, „*O Marinheiro* and the Ontological Question in Pessoa”, w: *Bulletin of Hispanic Studies*, April 1983, s. 121-128.
- Tabucchi, Antonio, „*O Marinheiro*: uma charada esotérica?”, w: *Pessoana Mínima*, Lisboa, IN-CM, 1984, s. 83-96.
- Touati, Rose, „*Salomé*: la littérature et le mythe”, w: *Actas do 1º Congresso de Estudos Pessoaanos*, op. cit., s. 631-641.



FATUM, PARCAS, SALOMÉ:  
A FEMINIDADE FATAL NOS „DRAMAS ESTÁTICOS”  
DE FERNANDO PESSOA, *SALOMÉ* E *O MARINHEIRO*  
RESUMO

Fernando Pessoa não é apenas um poeta lírico. Interessou-se, sobretudo, pela poesia dramática, gênese dos heterónimos, que constituem uma espécie de *drama em gente*. Definiu a si próprio como poeta *essencialmente dramático* nas cartas a João Gaspar Simões, de 11 de Dezembro de 1931, a Adolfo Casais Monteiro, de 20 de Janeiro de 1935, entre outros escritos seus.

Os textos dramáticos de que falamos foram escritos por volta de 1913. *O Marinheiro* apareceu no primeiro número de *Orpheu*, *Salomé* permaneceu em esboço até à morte do autor.

O essencial do *drama estático* pessoano consiste numa *revelação das almas* e não em criação de situações dramáticas e acontecimentos cénicos. Por isso, Pessoa desejava criar *dramas em almas* e não apenas *dramas em actos*. *Salomé* e *O Marinheiro* realizam esta visão do género dramático. Mas além disso, compartilham uma mesma visão mítica: a de feminidade fatal. As figuras que a representam são as três irmãs (em *O Marinheiro*) e a Salomé, a que Pessoa, abandonando a tradição bíblica, associa duas Aias, formando assim uma tríade mítica.

As Parcas d'*O Marinheiro* apenas «fiam» fantasias e pensamentos, mas isso é suficiente para chamar à vida uma figura masculina. Assim como as Moiras gregas, – ou Fata romanas, filhas da Nyx (Noite) –, estas três irmãs produzem o fio mítico da vida humana. Estas figuras permanecem, por assim dizer, fora do tempo e fora da ordem causal dos acontecimentos. Não têm lembranças, porque não têm passado, embora durem. Determinam o destino do marinheiro *sonhando*: fora do domínio da lógica, fora da possibilidade de questionação, fora do *porquê*.

A personagem sonhada torna-se imediatamente um novo sonhador, demiurgo dum mundo criado pelo novo sonho. O mesmo acontece em *Salomé*. Um santo criado pelo capricho da mulher-Fatum revela-se o sonhador-criador dos Deuses.

Fernando Pessoa evita outras referências intertextuais, que não sejam a da Bíblia e a da mitologia greco-romana, embora a sua época seja rica em Salomé, tanto em literatura portuguesa, como em outras literaturas, que Pessoa naturalmente conhecia. A sua Salomé não tem nada em comum com a sensualidade e o erotismo exacerbado das suas irmãs finisseculares. Pessoa regressa à visão bíblica duma mulher-criança, sem consciência e sem desejos firmes. A sua Salomé, como a Salomé dos Evangelhos, é um ser indeterminado.

Por outro lado, Pessoa foge à história bíblica. No seu drama, Salomé ocupa um lugar superior ao do próprio João Baptista. É ela que inventa o santo, colocando numa bandeja de ouro uma cabeça de bandido que levam ao Tetrarca. A sua dança é um momento final e não um início de sequência de acontecimentos. Constitui duplamente um *explicit*: *fazer um bailado* serve-lhe para *dizer tudo*. A dança em torno da cabeça do santo é o fechar dum círculo, o explicitar dum tautológico *sentido*. Em *O Marinheiro*, à dança de Salomé corresponde o chiar da roda dum longínquo e misterioso carro que aparece no momento final da peça. É o chiar da eterna roda do Karman, geradora de ilusões, fugazes manifestações dum Princípio ideal.